



Marisa García Vergara

## FANTASMAS INSURRECTOS

*Aquí se verá cómo la senda marcada por la heterología de Bataille, nueva ciencia de los fantasmas nacida de las ruinas del racionalismo ilustrado y del monoteísmo religioso, permite trazar el mapa de otras sendas, ocultas y secretas, que también buscaron la insurrección contra la razón dominante en el cuerpo social y en el cuerpo individual; y se verá sobre todo, finalmente, paseando por el viejo París en compañía de Desnos, cómo las cruentas victorias sobre nuestros fantasmas, así como los monumentos que las celebran, se han erigido siempre a costa de los inocentes.*

Tossa de Mar, 29 de abril de 1936. Una noche fría, de finales de invierno. En la casa del pintor André Masson, en la habitación contigua a la cocina, donde Masson pintaba al calor de la lumbre, su amigo Georges Bataille escribía, invocando fantasmas. Redactaba, en efecto, una conjura: “La conjuración sagrada”.<sup>1</sup> Era el texto inaugural que fundaba una nueva comunidad, unida por unos objetivos y unos fines tan secretos como sagrados. La *Sociedad Secreta*, la llamó Bataille. Pero era también un manifiesto que iba a encabezar una nueva revista dirigida por Bataille; una revista que tendría como título y como emblema una imagen fantasmagórica: *Acéphale*, el ser acéfalo [fig. 1].<sup>2</sup>

“La conjuración sagrada” es un texto fundacional que, tanto por su función como por su forma, puede considerarse como un manifiesto, si bien se diferencia, y

1. BATAILLE, Georges: “La conjuration sacrée”, *Acéphale*, París, 24 de junio de 1936, nº 1, pp. 2-4; rep. en *Id.: Oeuvres Complètes*, vol. I., París: Gallimard, 1979. p. 443; (trad. cast. *Id.: Obras escogidas*, Barcelona: Barral Editores, 1974. pp. 120-24).

2. El 24 de junio apareció en París el primer número de la revista *Acéphale*. Publicada por Georges Ambrosino, G. Bataille y André Masson, la primera entrega contaba sólo con ocho páginas en un formato convencional, de 19 x 27 cm., ilustrada exclusivamente con los dibujos realizados por Masson. Se anunciaba bajo las rúbricas: Religión, Sociología, Filosofía, y debía aparecer 4 veces al año. En efecto, los tres primeros números aparecieron relativamente próximos en el tiempo, en el plazo de un año, formando una serie homogénea en formato y composición, dedicados todos a una temática monográfica. El primero se llamó como la proclama: “La Conjuración Sacrée”, e incluía el texto del manifiesto firmado por Bataille y dos dibujos de Masson: un boceto del Acéfalo, que aparecía en efígie en la portada de la revista, y otro titulado “La glaive, c’est la passerelle”, en el cual éste aparecía sentado sobre el cráter de un volcán, “en cuclillas, sobre una espada lanzada sobre los dos pórticos de un abismo”. Un segundo número doble, de 32 páginas, apareció en enero de 1937 con el título: “Nietzsche et les fascistes. Une Réparation”, firmado por G. Bataille, P. Klossowski,



1. Tossa de Mar. Casa donde vivió A. Masson entre 1934 y 1936.

mucho, del género literario que acabaron definiendo las proclamas políticas, artísticas, sociales o científicas de los movimientos surgidos en la modernidad. Pero se distingue también, y quizá más radicalmente, de los anteriores manifiestos redactados por Bataille.<sup>3</sup> Y no tanto porque no tenga un sentido claramente político, como se ha dicho muchas veces, cuando se lo compara con los panfletos de *Contre-Attaque* [fig. 2] y se explica que Bataille abandonó la política, tras la ruptura del Frente Po-

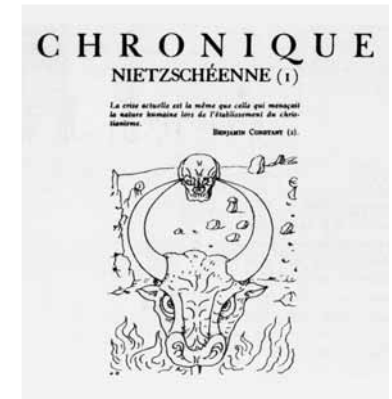
A. Masson, J. Rollin y J. Wahl, mientras el número 3-4, publicado en julio de 1937, fue dedicado a “Dionisos” y sumaba los nombres de R. Caillouis y J. Monnerot. Esta entrega anunciaba un número especial titulado “El Erotismo”, firmado por Bataille, Heine, Klossowski, Leiris y Masson, que no llegó a aparecer, aunque sí se presentó una *Collection Acéphale*, como “nouvelle série” de la revista, que publicó en su único cuaderno, bajo el mismo título de “L’Erotisme”, la obra *Miroir de la tauromachie* de Michel Leiris. En junio de 1939 apareció el último número de *Acéphale*, redactado íntegramente por Bataille, si bien ninguno de los textos lleva firma. Esta entrega, pensada como tercera serie periódica, se titulaba “Folie, Guerre et Mort” y contaba con tres textos: “La folie de Nietzsche”, “La menace de la guerre” y “La pratique de la ‘joie devant la mort’”. La breve existencia de *Acéphale* representa el último emprendimiento editorial de Bataille al frente de una revista que mal podemos bautizar como “de vanguardia”, aunque tal vez lo haya sido y en una medida mucho más profunda de cuanto podían serlo ya las revistas de los años treinta. Ninguna otra de las revistas dedicadas a las “bellas artes”, ni las revistas sociológicas o políticas de la década, tendrían la radical alteridad que proponía *Acéphale*. Pensada desde un comienzo como continuación de la experiencia colectiva de *Contre-Attaque*—de hecho Bataille preveía retomar la numeración de los *Cahiers*—, el camino de *Acéphale* se pierde en el abismo abierto por ella misma. Un abismo insondable, que resulta más impenetrable en la medida en que descansa sobre el más absoluto secreto. Porque *Acéphale* pertenece a la “leyenda batailleana”, y sigue todavía inmerso en la confusión y el misterio, entre las contradicciones y los equívocos que provoca su lectura. Su clave está en el secreto compartido, en la búsqueda de “un sentimiento de unidad comunal, que surge y se exalta en la fiesta y la comunión, en el deseo de cohesión de los opuestos, de la vida cotidiana y la profana”. Cfr. [G. Bataille], “L’Unité des flammes”, texto sin firma, en *Acéphale*, París, junio de 1936, n° 1, p. 7.

3. En cierto modo, formalmente, se puede asimilar a los manifiestos del surrealismo, si bien tendrá unas finalidades y unos objetivos muy diferentes.



2. *Contre-Attaque*, 1936.

3. Dibujo de A. Masson, en *Acéphale* 2, 1937.



pular, y se encerró en la intimidad, para refugiarse en una *experiencia interior* volcada al misticismo. De hecho, el contenido de *Acéphale*—de la revista y de la sociedad secreta— será también político, y lo será explícitamente, si le otorgamos a lo político su sentido profundo, de orden fundamental de la historia, del discurso y del pensamiento—de todo lo que se hace y dice— que, como lo definió Barthes,<sup>4</sup> “afecta al conjunto de relaciones humanas en su estructura real, social, en su poder de fabricación del mundo”... y de sus fantasmas.

Pero en la formulación específica de Bataille, *lo político* se transformará en *religioso*. Pues si bien es cierto que *Acéphale* representa la continuidad y la persistencia del pensamiento político de Bataille (y la mejor demostración de ello es la “Reparación a Nietzsche” que acometió la revista en su segundo número, dedicado a arrancarlo de las garras del fascismo y a invertir las acusaciones lanzadas contra la lectura tergiversada de su obra), también es verdad que lo político se iba a manifestar allí de un modo completamente diferente a lo que se entiende habitualmente por tal [fig. 3]. Pues si *Acéphale* fue, a su manera, “político”, también fue, y en la misma medida, “religioso”, en un sentido que se presta otro tanto a confusiones. “Violentamente religioso” incluso, según la definición del manifiesto, que entiende la religión en un sentido nietzscheano, es decir, violentamente anti-cristiano. Una palabra ésta, *religión*, que Bataille usa de forma provocativa, con plena conciencia del sentido ambiguo que entraña. Pues así como Nietzsche eludía la palabra *religión*, que por sí misma

4. BARTHES, Roland, entrevista publicada en *Magazine Littéraire*, París, 1993, n° 97.

engendra una confusión tan nefasta como la que se produjo entre dionisismo y fascismo, Bataille, en cambio, la iba a emplear como mera provocación.<sup>5</sup>

Provocación y desafío: estas eran las armas con que los conjurados iban a emprender una nueva “guerra”. O mejor aún, podríamos decir que en realidad se trataba de extender la guerra iniciada en las calles por el movimiento popular hacia otros dominios más amplios. Pero esta vez se trataría de una guerra diferente: una guerra *sagrada*. No en vano el manifiesto inaugural de *Acéphale* se inscribe bajo el epígrafe de Kierkegaard que dice: “Lo que tenía faz de político y se imaginaba como político, se descubrirá un día como movimiento religioso”. Religión que, para Kierkegaard, no implica una visión racional del mundo, sino antes bien, un modo de liberarse de la angustia de la desesperación y del fracaso de las posibilidades de la existencia que constituyen al hombre. Es el Kierkegaard que se opone ferozmente a la racionalización de la religión que acometió Hegel, el que va a influir en la concepción religiosa del texto de Bataille y que habría de impulsar la acción de *Acéphale*.

“La Conjuración Sagrada” toma como punto de partida unas consideraciones concluyentes sobre el tiempo presente (recordemos que es el año de 1936): es ya demasiado tarde para creer en la posibilidad de cambiar el mundo, para intentar impedir que corra ciego hacia la guerra, para confiar en que los medios razonables y cultos puedan servir para oponerse a este desenlace atroz y a su fatal decadencia. Es tarde incluso para creer en la existencia misma del mundo, en su realidad inmediata e inapelable. Pero aún hay tiempo para “transformarnos completamente en otros, o dejar de ser”.<sup>6</sup>

Transformarnos completamente en *otros*, convertirnos, pues, en nuestros propios fantasmas. Se trata, según Bataille, de que por fin el mundo civilizado demuestre su existencia incierta. Un mundo que, en su funcionamiento actual, solo representa el interés y la obligación del trabajo, un mundo que ata y restringe a los seres a unas necesidades básicas: es el mundo de “la vulgaridad instruida”, el de una civilización cuyas ventajas sólo han servido para convertir a los hombres en los seres más viles que han existido. Seres mutilados, incompletos, cuyo pensamiento se reduce al análisis, seres que son incapaces de extraviarse en el éxtasis y en el amor. En consecuencia, “La Conjuración Sagrada” proclama: “somos ferozmente religiosos y, en la medida en que nuestra existencia es la condena de todo lo que hoy está admitido, una exigencia interior hace que seamos igualmente imperiosos. Lo que emprendemos es una guerra”.<sup>7</sup> Una guerra, pues, para liberar al hombre y transformar al ser en “otra cosa”: en *acéfalo*.

5. BATAILLE, G.: “Chronique nietzschéene”, en *Acéphale*, París, julio de 1937, nº 3-4, pp. 15-23; rep. en *Id.*, *O.C.*, vol. I, p. 483.

6. *Id.*, “La conjuration sacrée”, *trad. cit.*, p. 121.

7. *Ibidem*, p. 121.



4. Ilustración de A. Masson para “La conjuration sacrée”, *Acéphale* 1, 1936.

*Acéphale* es el ser que desprecia profundamente el espíritu y la razón, que se representa liberado de ese doble poder, que ya no tiene razón ni Dios. Es el hombre libre que ya no es siquiera un hombre, pero tampoco un dios, un ser que “ha escapado de su cabeza, como el condenado escapa de la prisión”.<sup>8</sup> Bataille y Masson concibieron juntos, en Tossa de Mar, a ese ser fantasmal: el acéfalo, el hombre sin cabeza que empuña en su mano izquierda un arma blanca y en su mano derecha lleva un haz de llamas, semejante a un sagrado corazón, pero que no es el del crucificado, sino el de Dionisos, su maestro. *Acéphale* reúne, en una misma erupción, el nacimiento y la muerte. Masson dibujó en su vientre un laberinto, que Bataille describió como “ese lugar en el que me extravió y me descubro siendo un monstruo”. La cabeza cortada del hombre se ha convertido en un cráneo, una calavera que encuentra su sitio en el lugar exacto del sexo: pues es la muerte la que otorga su sentido obsesivo al erotismo [fig. 4].

*Acéphale* fue la primera concreción –visible y heterológica– del universo mitológico que Bataille perseguía obsesivamente desde sus primeros escritos. Desde 1930 Bataille había comenzado a tejer la trama subterránea de su pensamiento: la necesidad de definir una “antropología mitológica” que diera cuenta de la experiencia humana, desde un punto de vista radicalmente opuesto al sistema normativo de la filosofía y de las ciencias tradicionales. Esta antropología mitológica que nace

8. *Ibid.*, p. 123.



de la necesidad de oponerse a los sistemas disciplinados y de sometimiento impuestos por el pensamiento racional, de una voluntad de insubordinación respecto a los límites estrechos determinados por la lógica, había conocido una temprana formulación en el “Dossier de l’Oeil pinéal” (*El Ojo Pineal*), escrito por Bataille a principios de los años treinta. En las notas dispersas y fragmentarias que constituyen el cuerpo inédito del dossier, Bataille exponía la “necesidad de atenerse en antropología a algo distinto que la ciencia o la filosofía y representar las cosas mediante fantasmas.”<sup>9</sup>

Los fantasmas de las cosas, o los mitos que están detrás de esas cosas, que yacen ocultos debajo de los conceptos, serán la materia espectral con la que Bataille iba construir una antropología de signo diferente, un saber contrapuesto al humanismo científico. Puesto que las respuestas que brinda la antropología a los grandes interrogantes sobre el origen de la vida humana resultan absurdamente insatisfactorias, la incapacidad que demuestra la ciencia para dar una explicación a “esa producción inútil” que es la criatura humana, engendrada por el universo informe como algo distinto a todo lo demás, la inhabilita fatalmente para esclarecer el sentido mismo de la vida (cuya descripción, sin embargo, pretende tener como finalidad). Ante esas estrechas limitaciones, ante sus respuestas “miserables e irrisorias a las exigencias humanas”, Bataille propone abandonar la antropología científica y sustituirla por un pensamiento mitológico, sociológico y político que recobre la insubordinación y “la virulencia de los fantasmas”.

El *fantasma* –o lo mítico– posee una virulencia intrínseca constitutiva, que escapa a las cadenas aplastantes de la lógica. El espectro es, en sí mismo, rebelde, perturbador, inasimilable para la razón, y por este motivo será la clave para sustituir al *concepto* en la construcción de un conocimiento heterológico, que es el principal objetivo de Bataille. El fantasma y el mito, en tanto representan la insubordinación ante el pensamiento regido por el proceso totalitario de la razón, se presentan como los instrumentos apropiados para derrocar el principio de autoridad que representa la esfera alta, elevada, intelectual –Dios, padre, razón–, por medio de la insurrección de lo bajo, que significa la ciencia heterológica. Una insurrección contra la ciencia que es también una rebelión contra la propia filosofía y contra el sistema del saber, tal como anota Bataille: “La filosofía ha sido hasta el momento, tanto como la ciencia, una expresión de la subordinación humana, y cuando un hombre trata de representarse no ya como un momento de un proceso homogéneo –de un proceso indigente y lastimoso– sino como un desgarramiento nuevo, en el interior de

9. BATAILLE, G.: “Dossier de l’Oeil pinéal”, en *Id.: O. C.*, vol. II, p. 11-47, vid. notas p. 413 (trad. cast. *El Ojo Pineal precedido de El Ano Solar y Sacrificios*, Valencia: Pre-textos, 1979. p. 86).

una naturaleza desgarrada, no es la fraseología equilibrada que sale del entendimiento lo que puede ayudarle: no puede ya reconocerse en las cadenas degradantes de la lógica, y se reconoce, por el contrario –y no sólo con cólera, sino en un tormento extático–, en la virulencia de sus fantasmas.”<sup>10</sup>

El fantasma, pues, como elemento rechazado, excluido, goza de la libertad de no someterse a los sistemas restrictivos de la racionalidad: “existe *libremente* y no refleja otra cosa que la naturaleza humana desencadenada.”<sup>11</sup> En el *Dossier del ojo pineal* Bataille ya había dejado anotada la relación entre estos conceptos: “un fantasma responde como señor y no como esclavo: existe como un hijo, libre después de un largo sufrimiento bajo la férula, gozando diabólicamente y sin remordimientos del asesinato de su padre.”<sup>12</sup>

El pensamiento espectral o la representación mitológica a la que apela Bataille, representa esa insurrección, la revuelta de lo bajo contra lo alto, de lo subordinado contra la autoridad. De ahí que su concepción del ser acéfalo represente la plasmación de un pensamiento mitológico que responde, a través de la insubordinación, al ideal de existencia soberana. Una celebración del delito y del crimen, de lo rechazado y lo inasimilable, como aspiración a un nuevo orden insurrecto que responda libremente al desgarramiento que significa la existencia humana. Así lo explica en el segundo número de la revista, en su artículo titulado “Propositions”: “El *acéfalo* expresa mitológicamente la soberanía entregada a la destrucción, la muerte de Dios, y en ese punto, la identificación con el hombre sin cabeza se compone y se confunde con la identificación con lo sobrehumano que Es enteramente la *muerte de Dios*.”<sup>13</sup>

*Acéphale* será, por lo tanto, la plasmación plástica y la concreción filosófica de uno de los conceptos fundamentales del pensamiento de Bataille: es la representación

10. *Id.*, “El ojo pineal (I)”, *trad. cit.*, p. 49.

11. *Ibidem*.

12. Si la exclusión de la mitología es la condición necesaria de la razón, habrá que subvertir los valores creados por medio de esta exclusión, es decir, “que el hecho de que no haya contenido válido, según la razón, en una serie mitológica [debe ser] la condición de su valor significativo”. Lo que equivale a plantear que sólo desde el momento en que se manifiesta la intolerancia ante el fantasma, ante lo que éste representa, y se le identifica como criminal para su medio, es que existe verdaderamente. La repulsión es la condición necesaria para que pueda calificarse como parte excluida. De este modo, el mito o el fantasma sólo existirán en razón de la prohibición que recaiga sobre ellos. La ciencia, razona Bataille, ha procedido a partir de una concepción mística del universo, separando los elementos que lo forman en dos clases profundamente distintas: asimilando las partes prácticas y convirtiéndolas en instrumentos útiles para la vida material del hombre y descartando las partes delirantes de las viejas concepciones religiosas, con el fin de destruirlas. Pero este acto de destrucción, punto culminante del proceso científico, se convierte por contraparte en un acto de liberación: “el delirio escapa a la necesidad, se desprende de su manto de servidumbre mística y únicamente entonces, desnudo y lúbrico, dispone del universo y de sus leyes como juguetes”. *Ibid.*, p. 53.

13. BATAILLE, G.: “Propositions”, *trad. cit.*, p. 153.

mítica de ese *hombre soberano*<sup>14</sup> que perseguía obsesivamente, siguiendo el hilo dejado en la obra de Nietzsche, pero también a través de las lecturas de la obra, no menos importante, de Hegel. *Acéphale* representa, además, la culminación de una experiencia y una búsqueda que tuvo su comienzo con la algarabía juvenil de la revista *Documents*, entre las polémicas y los altercados consustanciales a los movimientos de vanguardia de la entreguerra, y el inicio de una etapa diferente, con unos objetivos y unas ambiciones más amplias, profundamente determinados por el devenir de los amargos acontecimientos a los que parecía fatalmente destinado el mundo hacia el final de la década de los treinta. En este sentido es importante señalar que *Acéphale*, en tanto revista política de vanguardia, y en tanto proyecto social de reconstrucción mitológica, fue no sólo concreción plástica y filosófica de uno de los conceptos fundamentales del pensamiento de Bataille, sino que supone uno de sus principales aportes ideológicos. Constituye un intento por completar o corregir el análisis de la formación de la humanidad practicado por Hegel, pero insertando en él una teoría sobre el origen de la obra de arte y la religión, consideradas como expresiones de la negatividad humana dirigida contra el nuevo orden social que se imponía inexorablemente orientado hacia la acción productiva.

La principal objeción que Bataille hace a Hegel –y en eso sigue el pensamiento nietzscheano– es la prioridad absoluta que concede al esclavo en tanto protagonista del proceso de la humanidad –por su capacidad para dominar la Naturaleza por medio del trabajo y para subordinar su actividad y su vida a la satisfacción de los intereses colectivos–. Bataille rechaza de Hegel la ignorancia del valor de la posición del amo o señor, de la soberanía que éste representa, entendida como independencia o negación de la sumisión y superación del miedo, tanto al futuro como a la naturaleza. “Ser libre significa no ser función”, dice Bataille, “dejarse encerrar en una función, es dejar que la vida se castre”. “La cabeza, autoridad consciente o Dios, representa la *función servil* que se considera y se presenta a sí misma como un fin, y en consecuencia, es la que debe ser objeto de una aversión más fuerte. Ofrecer esta aversión como el principio de la lucha contra los sistemas unitarios es limitar su alcance: pero se trata de un principio fuera del cual esta lucha no es más que una contradicción interior”.<sup>15</sup> Por ello, el Superhombre de Nietzsche y el

14. La soberanía, concepto batailleano por excelencia, aparece aquí por primera vez, intrínsecamente ligada a la formulación del conocimiento heterológico, es decir, de una “ciencia de lo que es *totalmente otro*”; cuyos fundamentos Bataille había establecido años atrás, en el fragor de las polémicas con los surrealistas y con Breton en particular, en unas notas tituladas “La valeur d’usage de D.A.F. de Sade”, escritas a modo de cartas abiertas. La heterología, como ciencia de todo *lo otro*, de lo inasimilable, sirve como herramienta e instrumento de análisis para obtener una comprensión más profunda de la realidad, pero es también una ciencia que permite “mantener a raya las arrogancias científicas”. Cfr. BATAILLE, G.: “Dossier de la polémique avec Andre Breton”, en *Id.: O. C.*, vol. II, p. 51-111.

15. “Propositions”, *trad. cit.*, p. 153.

*acéfalo* de Bataille estarán unidos por un idéntico resplandor, idéntico al del tiempo como objeto imperativo y a la libertad explosiva de la vida.

Sin embargo, muchos de los elementos que vertebran el discurso de Bataille provienen de los términos usados por el mismo Hegel para describir el “carácter negro de la humanidad”, incluyendo la idea misma del hombre como una fantasmagoría presente en el seno de la naturaleza. Pues también para Hegel “el hombre es esa noche, esa Nada vacía, que contiene todo en su simplicidad indivisa: riqueza de un infinito número de representaciones, de imágenes, de las cuales ninguna aparece precisamente al espíritu en tanto que realmente presentes”.<sup>16</sup> El hombre de Hegel, “esa muerte que vive una vida humana”, sólo es en tanto niega a la naturaleza, y sin embargo está presente en ella como una fantasmagoría que sólo aparece para desaparecer, para disolverse en la aniquilación del tiempo. El ser acéfalo de Bataille no es más que una de las infinitas imágenes de esa fantasmagoría. Expresión de la potencia de *extraer imágenes de esa noche*, como decía Hegel: “En las representaciones fantasmagóricas es noche en derredor: surge entonces de súbito una cabeza ensangrentada, allá otra aparición blanca; y también ellas desaparecen bruscamente. Esa noche se percibe cuando se mira un hombre a los ojos: cuando uno se sumerge en su mirada la noche se torna *terrible*: es la noche del mundo que se nos presenta. Potencia de *extraer imágenes de esa noche o de dejarlas caer*.”<sup>17</sup>

Es por eso que la filosofía de Hegel ha merecido ser descrita como “una filosofía de la muerte”, como la llamó Kojève,<sup>18</sup> lo que es igual a decir, del ateísmo. En este sentido, como la entiende Bataille, es más bien una *teología*, en la que el hombre habría tomado el lugar de Dios.<sup>19</sup>

El acéfalo, ese ser venturoso creado por Masson, “entre resplandores dignos de Zaratustra y Maldoror”,<sup>20</sup> se convertirá en el emblema de la revista *Acéphale* y aparecerá como ilustración exclusiva de todos los números publicados. En la portada de las tres primeras entregas aparecía en efigie, de pie y con los brazos abiertos, horizontales, las piernas separadas y firmes, como una versión brutal del hombre dibujado por Leonardo da Vinci para ilustrar a Vitrubio. Con su misma dignidad y perfec-

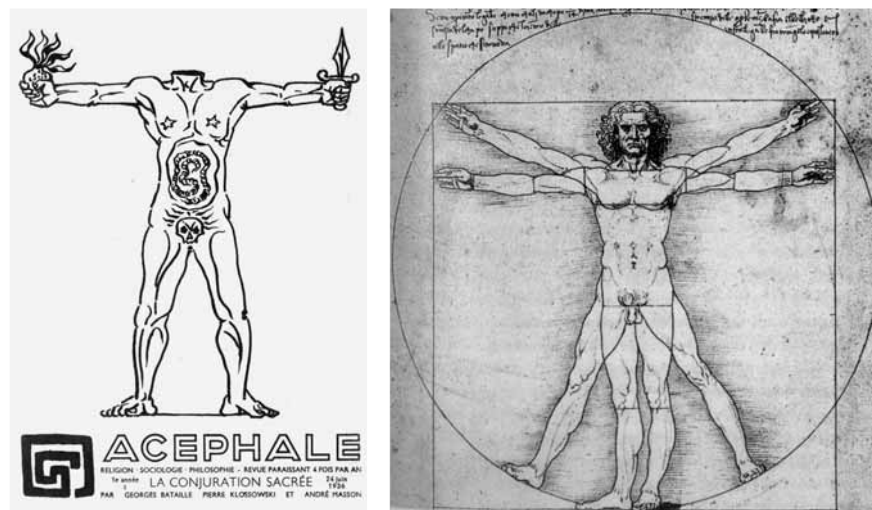
16. HEGEL, G. W. F.: *Conferencias de 1805-1806*, cit. por Kojève en su *Introduction à la lecture de Hegel*, p. 573, cit. también por Bataille, “Hegel, la mort et le sacrifice”, *Deucalion*, 1955, en: *O. C.*, T. XII, p. 326-327. (Trad. cast. KOJÈVE: *La idea de la muerte en Hegel*, Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1982, p. 125).

17. KOJÈVE, 1982, p. 125.

18. *Ibidem*, p. 40.

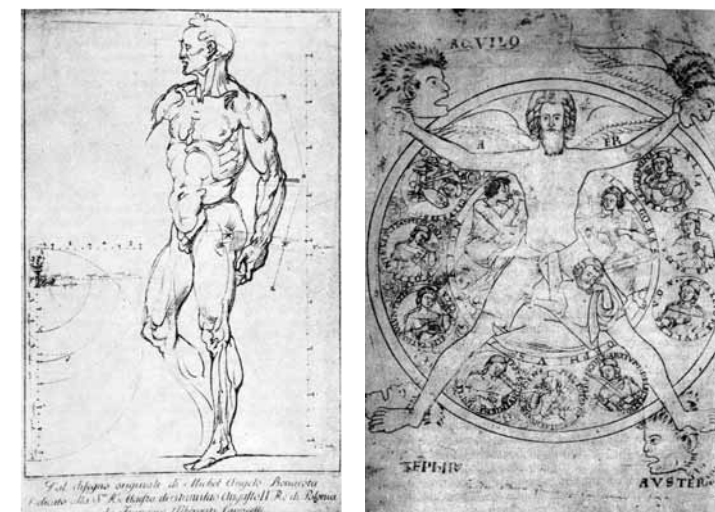
19. BATAILLE, “Hegel, la mort et le sacrifice”, *art. cit.*, p. 327.

20. MASSON, A.: “Le soc de la charrue”, *Critique*, París, 1963, n° 195-196, p. 703 (trad. cast. “La reja del arado”, *Quimera*, Barcelona, octubre 1997, n° 162, pp. 41-3.).

5. Portada de *Acéphale*, 1936.6. Leonardo da Vinci, *Canon de las proporciones humanas*, Venecia, ca. 1492.

ción proporcional, pero convertido todo él en potencia y furia, con los músculos tensos, exaltados por gruesos trazos sinuosos que recorren el cuerpo como arterias negras [figs. 5 y 6]. Las simples figuras geométricas, que en el dibujo de Leonardo contenían el cuerpo humano, refiriéndolo al orden ideal, abstracto, de la geometría, se han transmutado aquí en elementos cósmicos, que subrayan la vinculación telúrica del acéfalo con el mundo de las fuerzas naturales. Ha perdido su cabeza, pero esta reaparece bajo la forma de una calavera, como lo hacía también en algunos de los dibujos anatómicos de Miguel Ángel, en los que la calavera aparece como origen y como contrapunto del complejo sistema geométrico de las proporciones corporales [fig. 7]. Pero en el dibujo de Masson, la calavera ocupa el lugar del sexo y desde allí, envuelta en una mata de filamentos nerviosos, dirige su mirada amenazante, como una gorgona furiosa.

Hay también una afinidad subterránea entre el acéfalo creado por Masson y la antigua representación del mítico Orfeo, otro célebre decapitado y conocedor del descenso a los infiernos, que aparece en el dibujo del *Liber Pontificalis* conservado precisamente en Reims, lugar donde Bataille vivió durante su infancia y adolescencia, a cuya catedral dedicó el primer y piadoso texto que escribió y publicó en su vida. En ese dibujo del siglo XI, Orfeo aparece representado en una postura semejante, con las piernas y los brazos abiertos, empuñando en una mano la cabeza alada del vigo-

7. Michelangelo Buonarroti, *Desnudo con cálculo de proporciones*, ca. 150.8. Orfeo y las nueve musas, iluminación del *Liber Pontificalis*, ca. 1200, Reims.

roso Aquiles y en la otra la de Eos, la diosa de la aurora [fig. 8]. No en vano el orfismo había surgido en el mundo griego entre los medios populares, ante todo como un modo de vida específico, representado por ritos de purificación, ceremoniales mágicos y numerosas prohibiciones que lo situaban al margen de las prácticas religiosas y sociales de la ciudad. La “vida órfica” estaba asociada a una teología que no sólo presentaba su propia explicación del origen del mundo sino también de los orígenes del hombre y de su destino espiritual. Una teología que comparte con la religión acéflica más de una condición significativa, así como el culto a su divinidad central: Dionisos. Las doctrinas órficas surgieron de una insatisfacción profunda ante la religión tradicional –similar a la que siente Bataille– y, si bien es cierto que contribuyeron de manera importante al paso del paganismo al cristianismo, su concepción del hombre como un ser de naturaleza divina, aunque condenado por un crimen original a permanecer prisionero del cuerpo humano, también encuentra resonancia en los postulados antihumanistas de la religión impulsada por Bataille. La purificación final que el orfismo prometía a los fieles consistía en la liberación definitiva de la prisión del cuerpo y en la recuperación de la naturaleza divina. Unos objetivos que concuerdan perfectamente con la religión acéflica y que tendrán una representación adecuada en los dibujos de Masson incluidos en el interior de la revista, en los que el “monigote” explotaba literalmente, ofreciendo sus órganos a los cua-



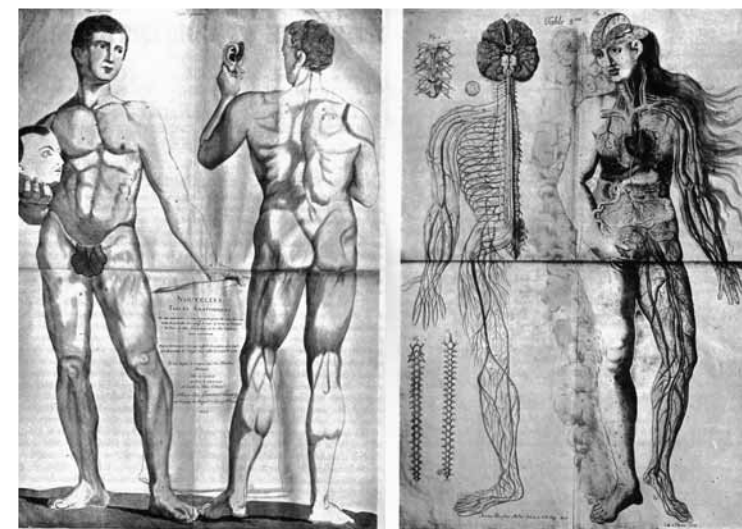


9. Dibujo de A. Masson, 1937.

tro elementos, o en aquellos otros, en los que se identifica con Dionisos, el dios de la ebriedad y de muerte [fig. 9].<sup>21</sup>

Pero la representación del acéfalo con los órganos de su vientre visibles, convertidos en un laberinto, recuerda también los dibujos anatómicos que ilustraban los libros de medicina del siglo XVIII, las planchas de grabados que ofrecían una fascinante visión de las vísceras, revelando los misteriosos secretos que el cuerpo guarda en su interior: las oscuras reacciones subterráneas que tienen lugar en la tramoya del teatro que es el cuerpo humano. Una visión mucho más expresiva de la que brindan los desnudos de la pintura oficial, deshumanizados por las convenciones académicas del dibujo naturalista, que sólo estudia la estructura aparente del cuerpo humano y oculta toda sombra de esa perturbadora realidad interior. Qué diferentes en cambio esos cuerpos de los manuales médicos, en los que un hombre sostiene entre sus manos una cabeza, o sujeta una oreja entre la punta de sus dedos. O el que muestra una mujer de pie, semidespellejada, con la cabeza abierta en dos y la piel perlada

21. Sobre el simbolismo del dios acéfalo Karl Preisendanz publicó en 1926 *Akephalos der Kopflose Gott*, (Leipzig: J. C. Hinrichsche Buchhandlung, 1926), obra probablemente conocida por Bataille. G. Devereux menciona al dios Molos que pierde su cabeza por violar a una ninfa, relacionando la decapitación con la castración. Las representaciones de Telésforos, con las cabezas como glándulas dan lugar a esta identificación, cfr. DEVEREUX, G.: *Baubo, la vulve mystique*, París: 1983, (trad. cast. *Baubo, la vulva mística*, Barcelona: Icaria, 1987).

10. Amé Bourdon, *Nouvelles tables anatomiques*, París, 1678.

por gotas de sudor que apenas se distinguen de las lágrimas que caen de sus ojos, mientras que una circulación de vapores se establece entre su boca y sus pies [fig.10].

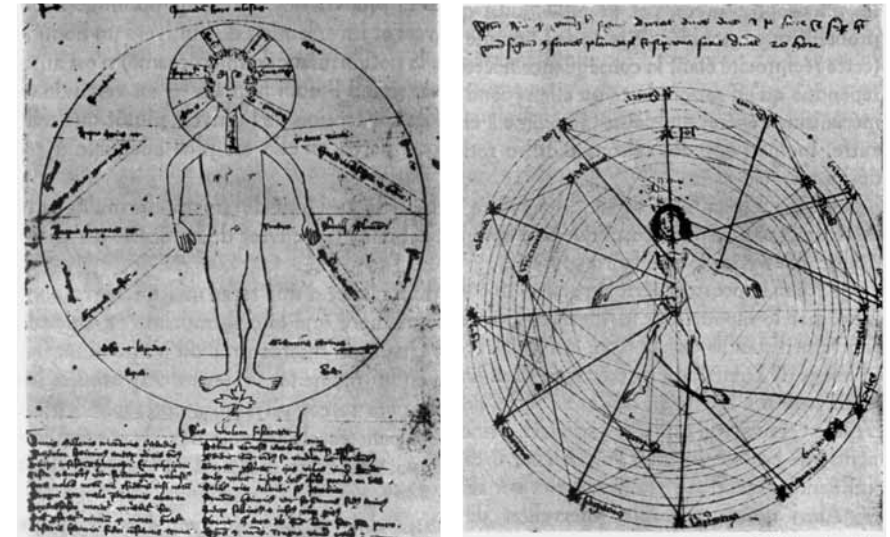
Estos grabados, fascinantes y terribles a la vez, muestran los secretos mecanismos que impulsan las reacciones humanas, de la misma forma que lo hacían las láminas de los manuales de las ciencias misteriosas del ocultismo, que compilaban la tradición esotérica sobre la constitución del hombre y del universo, así como las doctrinas secretas de los alquimistas y la filosofía hermética. En 1929, Michel Leiris publicó en la revista *Documents*, un extenso artículo dedicado a reseñar una obra contemporánea que recogía la iconografía más representativa y característica de esos libros, una suerte de antología iconográfica del ocultismo, titulada *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*.<sup>22</sup> El autor del libro, Grillot de Givry, que había publicado pocos años antes una famosa *Anthologie de l'Occultisme* donde recogía los principales textos teóricos de este saber, hacía ahora lo mismo con las imágenes documentales del extenso cuerpo de doctrinas que integran las ciencias ocultas: la magia negra y las manifestaciones demoníacas como la posesión, las prácticas de brujería; la llamada magia blanca: la cábala, la astrología, las artes adivinatorias, la filosofía hermética y el alquimismo.

De hecho, ya en la primera entrega de *Documents*, Leiris había publicado unas figuras de los siglos XIV y XV recogidas por Fritz Saxl en su obra de 1927: Ver-

22. LEIRIS, M.: "A propos du Musée des Sorciers", *Documents*, París, mayo de 1929, nº 2, p. 109-116.

*zeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters* (*Catálogo de los manuscritos miniados astrológicos y mitológicos de la Edad Media latina*).<sup>23</sup> Leiris hablaba allí de las teorías de la génesis del hombre de los cabalistas y analizaba sus representaciones como ejemplos del equilibrio y armonía entre el hombre o microcosmos y el universo o macrocosmos.<sup>24</sup> Durante esa fase antropomórfica, el hombre proyectaba en la naturaleza sus cualidades propias, y veía las cosas creadas, el universo en su conjunto, con sus dioses, como seres semejantes a él, iguales en dignidad, pero no tenía aún la pretensión de creerse superior a los objetos materiales. Todos los sistemas mágicos revelan un estadio de armonía similar entre el hombre y el mundo natural, dice Leiris, una armonía que hoy se ha perdido por la orgullosa pretensión del hombre de creerse la joya más bella de la creación, destinado especialmente a servir de ligazón entre las otras criaturas y el dios que él mismo se ha inventado. Las ciencias ocultas conservaron en occidente la última expresión de este equilibrio entre el hombre y el mundo, como se refleja en la concepción cabalista del macro cosmos y el micro cosmos. Una concepción que parte de la idea de que antes del pecado original, Adán constituía la fiel imagen del pensamiento divino, un hombre universal cuyo símbolo se encuentra en muchas religiones. Su papel era el de un mediador entre el Dios y el Universo, y su cuerpo, casi inmaterial, era un reflejo del Dios, indiviso. La caída lo hizo oscurecer, su cuerpo se condensó y se dividió entonces en géneros y en individuos diferentes. Así nacieron los hombres, que conservan en cada uno de ellos el reflejo de esa imagen –de Dios, por un lado, y del universo por otro–, y que tienen por objetivo evolutivo recuperar el gran ser primitivo del cual nacieron por fragmentación. La humanidad actual no es más que el residuo fragmentado del Hombre Universal primitivo, cuya carne impalpable ocupaba toda la extensión del mundo. Es natural pues que se le represente como una parte abreviada del universo, así como el alma humana es una abreviación de Dios. Esta teoría no es sólo la de los cabalistas, sino que se encontraba presente en el mundo griego y llega desde él hasta el ocultismo contemporáneo.

Las figuras que Leiris reproduce, sin ser propiamente cabalistas, comentan esta relación del hombre-microcosmos con los elementos de la naturaleza. En la primera, que proviene de un manuscrito del siglo XIV del monasterio de Apxach, el hombre se mantiene de pie y una flor bajo sus pies representa la tierra. Los órganos y los



11. Figuras del Monasterio de Apxach, S. XIV y del *Tractatus Astrologicus Apotelesmaticus*, S. XV.

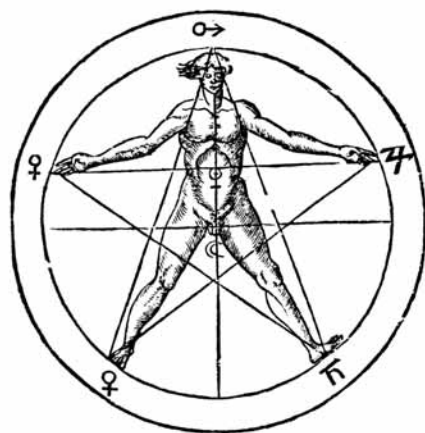
miembros de su cuerpo están ligados a las diferentes partes del universo. En la segunda imagen, tomada de un tratado de astrología del siglo XV, el hombre aparece aprisionado dentro de una gran tela de araña tejida por la red de influencias que los siete planetas y las doce divisiones del zodiaco ejercen sobre él. La actitud de este hombre no es la misma del anterior, sus brazos y sus piernas están inermes, desarticulados, como sostenidos por los hilos que sujetan a una marioneta. Las líneas que emanan de las divisiones del círculo indican las partes del cuerpo sometidas a la influencia de los signos zodiacales [fig. 11].

Leiris recuerda también a propósito de estas figuras el dibujo renacentista de Leonardo, interpretado como una ilustración del tratado de arquitectura de Vitruvio, y especula: “siempre lo hemos considerado como la representación gráfica de un canon de proporciones del cuerpo humano. Pero, dada la semejanza entre este dibujo y la representación de Cornelius de Agrippa, que muestra al hombre dentro de una estrella de cinco puntas podemos suponer que se trataba, en realidad, de algo muy diferente a un canon estético: estas proporciones pueden considerarse, como puramente simbólicas” [fig. 12]. Similar es el caso del canon impuesto a la estatuaría griega clásica por Policleto, un canon de inspiración pitagórica que revelaba, por consiguiente, la aritmosofía. Las convenciones artísticas académicas acabaron por desnaturalizar estos cánones y eliminar las perturbadoras alusiones de esta simbolo-

23. SAXL F.: *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*. Bd. 1, Heidelberg: C. Winter, 1915; Bd. 2, Heidelberg: C. Winter, 1927.

24. LEIRIS: “Notes sur deux figures microcosmiques des XIV et XV siècles”, *Documents*, París, abril de 1929, n° 1, p. 48-52.

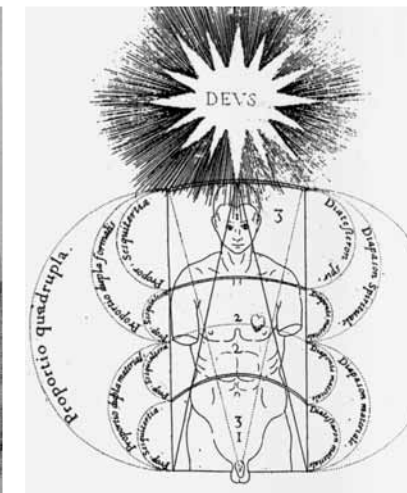
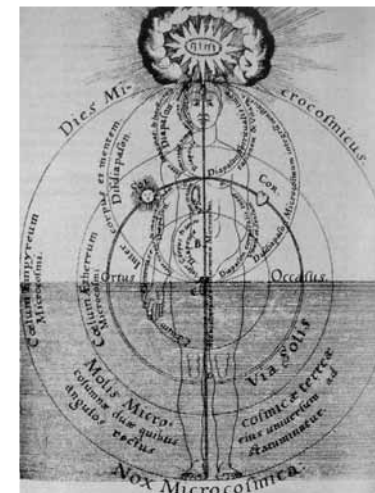


12. Cornelius de Agrippa, *De occulta philosophia*, libro II, 1535.13. Johann Georg Gichtel, *Theosophia practica*, 1736.

gía. Anotemos que en el tratado *De occulta philosophia*,<sup>25</sup> de 1535, Agrippa insiste, en los comentarios que añade a sus figuras, en señalar la coincidencia del centro geométrico de las figuras con el sexo del hombre. Es curioso observar, como sugiere Leiris, que hoy asignamos un sentido estético a todo aquello que primitivamente tenía un significado simbólico, por ejemplo, las proporciones de las catedrales, las reglas tradicionales de la armonía, el triángulo egipcio o la sección áurea. Es cierto que la realidad simbólica se encuentra en los tres planos, el material, el humano y el divino, en la totalidad de las cosas, y por lo tanto también en el plano estético. De todas maneras, es evidente que hay una explicación mítica, y que ésta se corresponde con la necesidad constante que tiene el hombre de introducir el mito en todas partes.

Entre las imágenes que reprodujo Leiris en *Documents* encontramos un grabado que corresponde al libro *Theosophia Practica*, obra del místico alemán Johann Georg Gichtel, publicada hacia 1736. La plancha representa la figura de un hombre visto de espaldas, cuyas partes posteriores, encerradas por un círculo y designadas como “zona del infierno”, bullen de monstruos negros que dejan escapar densas espirales de humo blanco que suben hasta la cabeza, mostrando alegóricamente cómo las “partes bajas” in-

25. “Un cuerpo humano perfecto y acabado se inscribe también en un cuadrado pues cuando está con los brazos extendidos y los pies juntos, forma un cuadrado regular cuyo centro pasa exactamente por la parte más baja del pubis”. La obra de C. Agrippa de Nettesheim (1486-1535) expone una concepción del hombre impregnada de las doctrinas gnósticas, divulgadas por las traducciones de Marsilio Ficino, que ejercería gran influencia sobre artistas como Durero.

14. 15. R. Fludd, “Correspondencias entre macrocosmos y microcosmos”, *Utriusque Cosmi Historia*, 1619.

tervienen en el cerebro [fig. 13]. Una idea análoga a la que inspira el dibujo del acéfalo de Masson, con la calavera situada en los genitales, reafirmando la conexión entre el sexo y la cabeza, y que aparecía también recurrentemente en las figuras de Robert Fludd, el médico inglés considerado el continuador de Paracelso, autor de importantes obras como *Utriusque Cosmi Historia*, de 1619, o la *Philosophia Moysaica* de 1638.<sup>26</sup> Sus figuras muestran la importancia que el ocultismo otorgaba a las partes genitales y el papel de pivote que le asignan, una idea que en los grabados de Fludd así como en los de Gichtel se representa por la división del cuerpo en dos zonas correspondientes al día y la noche. Un horizonte imaginario atraviesa el cuerpo a la altura del sexo y lo divide en dos, de manera que las piernas quedan en sombras, sumidas en la noche, mientras que la parte superior del torso pertenece a la luz del día, una luz producida por el sol en el universo, y por el corazón en el hombre. El día y la noche del microcosmos del hombre adquieren un significado simbólico más complejo en las figuras de Fludd, en las que el astro y el órgano del hombre aparecen situados en una misma circunferencia, cuyo centro es el sexo, y colocados uno a la derecha y el otro a la izquierda del pecho del personaje. Otros círculos lineales indican la localización de diversas facultades humanas y de sus principales correspondencias con el macrocosmos [figs. 14 y 15].

26. Robertus de Fluctibus (1574-1637) había estado afiliado a la secta de los Rose-Croix, de la que formaba parte también Leibniz en calidad de secretario, y es también autor del *Tractatus apologeticus integritatem societatis de Rosae Cruci defendens*, de 1617.

El artículo de Leiris, publicado en la primera entrega de la revista, en 1929, exponía ya una concepción anticlásica del hombre y del antropomorfismo que iba a resultar esencial en la impugnación del canon antropomórfico del arte occidental (el objetivo principal de la revista *Documents* –y posteriormente también de *Acéphale*–), y que guía toda la obra de Bataille, sobre todo en su concepción de la humanidad como seres discontinuos, desgarrados por la nostalgia de la continuidad perdida. Una nostalgia que ordena y gobierna en todos los hombres el erotismo, como una forma de superar el aislamiento del ser –su discontinuidad– y reemplazarlo por la comunión profunda con otros seres y con el universo, que es la vocación de *Acéphale*.

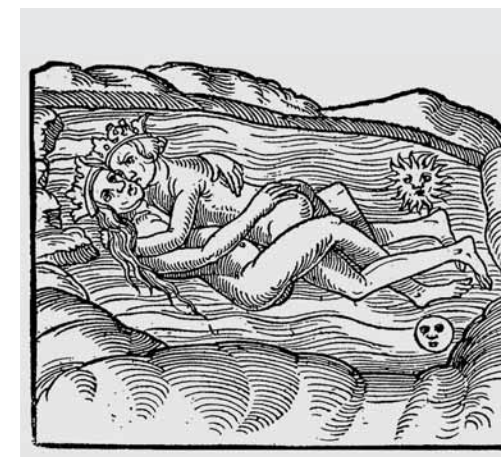
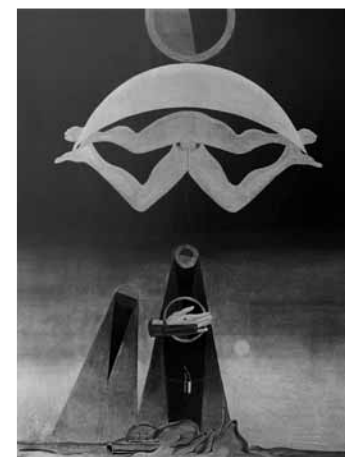
Es evidente que la obra de Grillo de Givry publicada en París en 1929 fue objeto de particular atención por parte de Bataille y sus amigos de *Documents*, (pero también lo fue, no cabe duda, por parte de los surrealistas bretonianos) que valoraban la coincidencia de la simbología ocultista con las teorías de Freud sobre la sexualidad y, sobre todo, la consideran un modo de saber opuesto al científico y al racionalismo. Como dice Leiris:

Si esta gran verdad relativa a la sexualidad que los antiguos habían señalado tan claramente ha sido silenciada durante tanto tiempo es por culpa del estrecho racionalismo que predominó durante los últimos siglos, que se ha obstinado en negar la influencia de las partes bajas sobre el pensamiento a fin de preservar lo que considera como un atentado a la dignidad humana.<sup>27</sup> Las ciencias ocultas se presentan a los ojos de Leiris y de Bataille como una gran fuerza involuntaria de protesta: “una ciencia humana que se reconoce como tal, ciencia del hombre, hecha por y para el hombre, que debería sustituir sin demora a la ciencia abstracta, muerta, inhumana y en consecuencia incompleta, cuyo peso soportamos desde hace demasiado tiempo.”<sup>28</sup>

Los surrealistas bretonianos, y muy en particular Max Ernst, también habían explorado la relación entre las teorías freudianas sobre la sexualidad y el potencial simbólico de las ciencias ocultas. En la obra de Ernst *Les hommes n'en sauront rien* (*Los hombres no sabrán nada de esto*), se pueden ver, flotando en un espacio cósmico, las partes bajas de los cuerpos de un hombre y una mujer que copulan en el espacio, suspendidos desde una luna en fase creciente que les sirve de paracaídas, y desde el cual cuelga también un pequeño silbato. Sobre ellos, sobre el extraño cuerpo simétrico que forman sus extremidades, un sol misterioso proyecta sus rayos hacia los astros celestes que orbitan en torno a la tierra, parcialmente oculta por una mano amputada. Debajo, en la superficie del árido desierto terrestre, un montón de rocas y vísceras protuberantes adoptan la forma ambigua de órganos bisexuales [fig. 16].

27. LEIRIS, *op. cit.*, p. 116.

28. *Ibidem*, p. 116.



16. M. Ernst, *Les hommes n'en sauront rien*, 1922.

17. Cópula del sol y la luna, ilustración del *Rosarium philosophorum*, 1550.

Como han apuntado ya algunos historiadores,<sup>29</sup> esta pintura parece ilustrar el delirio que padeció Daniel Paul Schreber y que describió en su libro *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (*Memorias de un neurópata*),<sup>30</sup> una obra que sirvió a Freud como base para elaborar su teoría de la paranoia. Tal como señaló Breton en *Le Surréalisme et la peinture*, los informes médicos eran una fuente importante de inspiración para Ernst, y los escritos de Freud, como el ensayo sobre la *Gradiva* de Jensen, proporcionaron la iconografía de alguna de sus obras.<sup>31</sup> El mismo año en que Ernst pintó *Los hombres no sabrán nada de esto*, en 1923, Freud acababa de publicar un nuevo ensayo –dedicado esta vez a Christoph Haizmann, un artista del siglo XVII que sufrió la misma enfermedad–, donde retomaba y completaba su famoso análisis del caso Schreber, publicado en 1911. Freud, de hecho, no había conocido a Schreber, pero usó su libro como fuente para teorizar sobre las bases homosexuales de la paranoia. Schreber había sido un eminente juez de la Corte Suprema de Dresde, hasta que comenzó a padecer delirios en los que veía cómo sus intestinos y otros órganos internos se disolvían lentamente por efecto de los rayos solares, mientras que su cuerpo se desmembraba y se transformaba en mujer. Se imaginaba a sí mismo como con cuerpo de hombre y mujer a la vez, flotando volup-

29. HINTON, Geoffrey: “Max Ernst: ‘Les hommes n'en Sauront Rien’”, *Burlington Magazine*, 1975, CXVII, pp. 292-9.

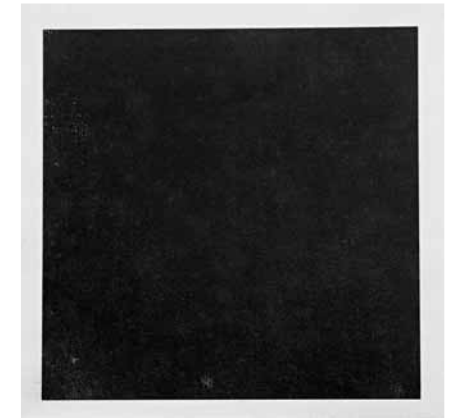
30. SCHREBER D. P.: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Leipzig: Metz, 1903 (trad. cast. *Memorias de un neurópata: legado de un enfermo de los nervios*, Barcelona: Argot, 1986).

31. BRETON, A.: “Max Ernst. Oeuvre graphique”, en *Id.: Le Surréalisme et la peinture* [1928], París: Gallimard, 1965, p. 218.

tuosamente en el espacio. “Fijación heliocéntrica”, la llamó Freud, que identificó el sol como un símbolo de la figura del padre y catalogó el caso como “complejo de castración”.

Ernst colocó en la parte superior del cuadro un sol negro, dividido en dos, “para dar vueltas mejor en su órbita”, según aclaró en el poema que figura en el reverso de la obra, dedicada a André Breton. Sus extraños rayos emanan desde la cima y atraviesan el cuerpo andrógino, liberándolo de las vísceras bisexuadas que yacen desparramadas por el suelo. La interpretación de Freud en términos de complejo de castración también aparece simbolizada en la pintura por medio de la mano amputada que luce una prótesis de madera, una probable alusión a los escritos del padre de Schreber, pedagogo obsesionado por desarrollar las capacidades ambidiestras en los niños, cuyas teorías y experimentos mortificaron a los niños de las escuelas alemanas, como el propio Ernst, durante las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Schreber padre había diseñado numerosos aparatos ortopédicos y tablas de ejercicios para estimular el uso alternativo de ambas partes del cuerpo, izquierda y derecha, y lograr así la perfecta simetría que Ernst menciona también en el poema del reverso del cuadro: “la pierna derecha está plegada, movimiento agradable y exacto. Es curiosa la simetría del cuadro, los dos sexos se equilibran en él”.

Pero además de ilustrar las *Memorias* de Schreber, la pintura contiene múltiples alusiones y referencias a la simbología de las ciencias ocultas que tanto interesaban a Breton y a los surrealistas. La pareja copulando en el espacio es también un conocido símbolo alquímico de la “*coincidentia oppositorum*”, la coincidencia de los opuestos, que se representa por la cópula, y generalmente, aparece en las ilustraciones junto a la luna y el sol [fig. 17]. La unión de ambos astros forma un eclipse, simbolizado por una luna creciente que mira hacia abajo, exactamente igual que en la pintura de Ernst. Las posiciones de los planetas que orbitan la tierra, representados en el centro del cuadro, también juegan con la simbología alquímica. El pequeño astro de la izquierda, con aspecto lunar, está situado en la posición del zodiaco que representa la conjunción del sol y la luna, el eclipse, mientras el planeta de la izquierda (que es además un *pendulum*), está colocado en la posición de Mercurio, el Hermes Trimegisto del que deriva el Hermetismo. Mercurio rige astrológicamente a Géminis, los gemelos celestiales de naturaleza hermafrodita, que también simbolizan las fuerzas inconscientes. La figura del andrógino alquímico, compuesta por los cuerpos femeninos y masculinos, está ligada a ellos. Según el gran maestro del ocultismo, Paracelso y su continuador Jakob Böhme, el Adán primitivo era andrógino, “hombre y mujer al mismo tiempo... y podía parir virginalmente a su voluntad. El aspecto femenino, inherente a su esencia, antes de que fuera retirado de él en un sueño, era su celeste esposa Sophía, la sabiduría. Cuando Adán, en su caída, cambió su cuerpo astral de luz por la carne, su compañera y matriz le



18. R. Fludd, *Utriusque Cosmi*, vol. I, Oppenheim, 1617.

abandonó. Desde entonces lleva la existencia sombría e irreal de un espectro”.<sup>32</sup> Así pues, según las teorías de Paracelso y sus discípulos, los hombres en su aspecto masculino no serían más que fantasmas.

No es extraño que la obra de Ernst, así como la de otros artistas surrealistas, estén cargadas de referencias a la alquimia. Es cierto que la alquimia, que tan omnipresente había estado en toda Europa desde el siglo XIII hasta el XVIII, había caído en absoluto desprestigio, se la consideraba una pseudo-ciencia, un residuo de las tradiciones místicas y ocultistas relacionadas con la transformación de los metales en oro. Pero el “gran arte” alquímico, o “arte filosófico”, como llamaban los alquimistas a su actividad –usando la noción aristotélica de *techné*, que designaba tanto las destrezas teóricas como prácticas– basaba sus conocimientos en la filosofía griega de la naturaleza, en la teoría de Empédocles de los cuatro elementos que componen toda materia: tierra, agua, aire y fuego que Hipócrates aplicó a los cuatro humores corporales. Aristóteles retomó sus tesis, modificándolas y resumió los elementos en una protomateria, la *prote hyle* o *prima materia*, que los alquimistas llamaron “caos tenebroso”. La *materia primera* era susceptible de ser modificada manipulando sus cualidades y trasmutando así los elementos. La representación plástica que plasmó Robert Fludd de ese “caos tenebroso” en 1617 es tal vez el primer *cuadrado negro sobre fondo blanco* de la historia del arte [fig. 18].<sup>33</sup> El objetivo de los alquimistas y su secreto mejor guardado, era hacer descender a la tierra el

32. BOEHME, Jacob: *Von der Gnadenwahl* (1623), Frankfurt am Main: Insel, 1995.

33. En efecto, esta noción del gran arte (como *techné*) encaja mejor con la idea contemporánea del arte moderno como proceso de aprehensión conceptual de la realidad. Entendido de esta manera, el arte moderno tendría incluso más afinidad con la obra de los alquimistas que con el género de las ilustraciones herméticas que han nutrido el arte occidental tradicional a través de la emblemática.



quinto elemento aristotélico, la *quintaesencia* o ether, para recuperar la armonía original. La evidencia empírica validó durante mucho tiempo la teoría aristotélica, que tuvo su prolongación espiritual en las creencias cristianas de la transustanciación del cuerpo y la sangre de Cristo en pan y vino. Los símbolos alquímicos que aparecen en el arte del Renacimiento, en las obras de Durero, Bruegel o tantos otros artistas, deben considerarse en el contexto de esta ciencia que integraba la química y la mística espiritual. La alquimia clásica, que todavía era capaz de fusionar destreza tecnológica con experiencia práctica y elementos espirituales, llegó a su fin hacia el siglo XVIII. A partir de entonces surgieron divisiones irreconciliables entre los teosóficos, como los Rosacruces, y los operativos, como Libavius, que buscaban mejorar las bases empíricas de la misma, situándola así en el dominio de la química científica. Mientras que el interés por los conocimientos alquímicos declinaba, sus aspectos místicos, en cambio, crecían en consideración. Durante el siglo XIX se produjo un notable resurgimiento del interés por la alquimia, que dio lugar a una proliferación de publicaciones sobre el tema que en Alemania y Francia continuó hasta bien entrada la década de 1920. François Jollivet-Castelot, fundador de la Sociedad Alquímica de Francia, publicó en 1920 tres novelas alquímicas centradas en el tema de la salvación por el amor, que se convertirían en libros de cabecera para los surrealistas.<sup>34</sup> Y en 1926, apareció en Francia el libro de Fulcanelli, *Le Mystère des cathédrales*, un tratado sobre el simbolismo hermético de las esculturas y la arquitectura de las iglesias de París, que se basaba en los escritos del alquimista medieval Nicolas Flamel.<sup>35</sup> El libro de Fulcanelli se convirtió en una especie de guía reveladora para los surrealistas, que organizaron visitas esotéricas a los lugares que aparecían mencionados en él y, junto al *Musée des Sorcières* de Grilhot de Givry –ilustrado con obras del Bosco, Bruegel el viejo o Hans Baldung Grien–, les proporcionó un importante corpus iconográfico que nutrió no sólo su imaginario plástico, sino también su propia concepción filosófica, relacionada con el ocultismo, el espiritismo y la idea del amor como salvación. En el *Second Manifeste du Surréalisme*, Breton vinculó explícitamente el surrealismo con los alquimistas medievales y con su búsqueda de la piedra filosofal, a la que otorgaba el significado de liberar la imaginación.<sup>36</sup> Las técnicas alquímicas, además del ocultamiento que les es propio –y que sería una de las claves del surrealismo–, parecían ser un instrumento idóneo para reintroducir en el lenguaje poético un sentido de mis-

terio, casi un código oculto. Nadie duda que leer una novela surrealista escrita con el método de la escritura automática es una experiencia bastante próxima a intentar descifrar los intrincados textos alquimistas. El hermetismo de los escritos alquímicos originalmente no se asociaba con lo oculto ni con los fenómenos sobrenaturales, tenía su razón en la desconfianza que profesaban ante el lenguaje y en el celo por preservar el saber primordial (la *prisca sapientia*) de los abusos del profano. Esto impulsó la creación de emblemas, criptogramas y pseudo-jeroglíficos que durante el Renacimiento fueron intencionadamente convertidos en un código secreto con la intención de confundir y frustrar a los practicantes no iniciados. Breton no sólo pretendía rescatar la ambigüedad del lenguaje alquímico y su hermética simbología para iluminar poéticamente la realidad sino que, además, recupera su dimensión ética, asociando su búsqueda de la pureza a través de la materia impura y corrupta con el objetivo moral del surrealismo. No en vano, en el *Segundo Manifiesto*, exhorta a los surrealistas, a los que llama “alquimistas mentales”, a que se mantengan puros y limpios, apartados del “filósofo-excremento”, Georges Bataille, que se revuelca en un mundo sucio, sórdido y decrepito, un mundo en el que la mierda nunca se transustancia en oro.

Pero no sólo la escritura automática del surrealismo se puede comparar sin desventaja con los textos de los alquimistas, sino que incluso las técnicas surrealistas de producción de imágenes, como el *collage*, podrían entenderse como una trasposición de los métodos alquímicos al campo de la plástica. Como ejemplo, basta citar una de las novelas de Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, de 1934, que lleva como subtítulo revelador *Les sept éléments capitaux*.<sup>37</sup> Tanto la estructura como la iconografía de la novela-collage pueden considerarse un tributo a la tradición alquímica y al hermetismo alemán que Ernst consideraba como su herencia artística personal. La novela se compone de collages distribuidos en capítulos, cada uno representado por un día de la semana. Excepto por las breves citas que introducen cada capítulo, no hay texto narrativo. En las portadillas de los títulos, cada capítulo presenta un “elemento” rector y un “ejemplo” o carácter asociado. Los caracteres y los elementos que los rigen son intencionalmente simbólicos, y se relacionan con la iconografía de los collages de tal manera que conforman una estructura narrativa. Los arquetipos masculinos y femeninos de la novela, así como la estructura básica, se inspiran en los textos alquímicos y en la división tradicional que corresponden a los siete elementos y los siete planetas que los rigen [fig.19].

Pero incluso el procedimiento mismo de creación del collage puede entenderse también como alquímico, es decir, como transformación de una materia primera: las

34. JOLLIVET-CASTELOT, F.: *Au carmel, roman mystique; Le Destin, ou les Fils d'Hermès, roman ésotérique*, y *'Natura mystica', ou le Jardin de la fée Viviane*, todos París: Bibliothèque Chacornac, 1920.

35. FULCANELLI [pseudónimo]: *Le Mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du Grand-Oeuvre*, París: Jean Schemit, libraire, 1926 (trad. cast. *El misterio de las catedrales*, Barcelona: Debolsillo, 2003).

36. BRETON, A.: *Second Manifeste du Surréalisme*, París: Kra Éditions, 1929 (trad. cast. Id.: *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona: Labor, 1982, p. 234).

37. ERNST, M.: *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*, París: Éditions Jeanne Bucher, 1934 (trad. cast. *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales* [trad. Josep Elías], Barcelona: Gustavo Gili, 1980).

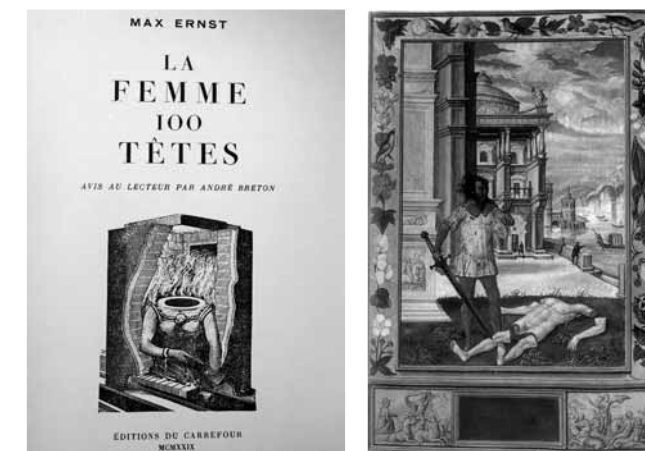
19. M. Ernst, frontispicio e ilustración de *Une semaine de bonté*, 1934.

imágenes de los grabados extraídas de las publicaciones de divulgación científica o de las novelas populares francesas del siglo XIX que Ernst reproduce, altera e imprime de manera tal que recuerdan los grabados de los panfletos y los libros de los alquimistas. No es extraño pues que Ernst definiera el collage como “algo parecido a la alquimia de la imagen visual. El milagro de la transfiguración total de los seres y objetos, con o sin modificación de su aspecto físico o anatómico”.<sup>38</sup> Quizá por esa homología sus compañeros surrealistas le bautizaron como “el poseedor del poder mágico de la transformación”.

De hecho, los cuerpos mutilados, amputados, huecos o vacíos, son el motivo principal de los collages de Ernst. Fantasmas acéfalos que pueblan sus composiciones surrealistas, cuerpos abiertos, con las vísceras y los órganos desparramados, o simplemente miembros escindidos, manos o piernas surcados por venas o varices que llevan una azarosa existencia fantasmal [fig. 20]. Cuerpos descuartizados que recuerdan otra ilustración del siglo XVI, del tratado *Splendor solis* de Salomón Trismosin,<sup>39</sup> que nos muestra que el descuartizamiento era un ritual propiciatorio, que se practicaba como forma de liberar el espíritu y convertirlo en un fantasma. En la minuciosa ilumina-

38. ERNST, M.: *Écritures*, Paris: Le Point Cardinal, Gallimard, 1970 (trad. cast. *Escrituras*, Barcelona: Polígrafa, 1982. p. 198)

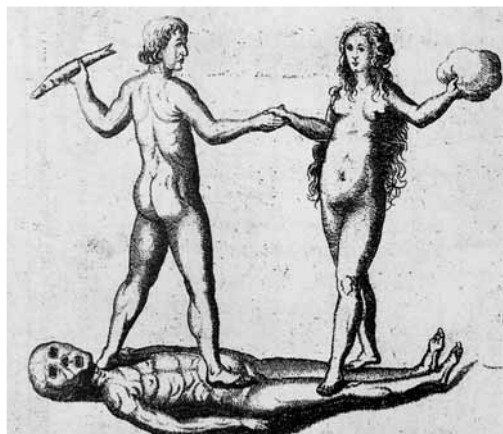
39. Salomon Trismosin, supuesto alquimista alemán del siglo XV, figura como autor del *Splendor Solis* y del *Aureum Vellus*, Rorschach, 1598. *Splendor Solis* es célebre por las bellas iluminaciones, la edición más antigua procede de los talleres de Nikolaus Glockendon en Nuremberg, de 1535.

20. M. Ernst, *La femme 100 têtes*, 1929.21. S. Trismosin, *Splendor Solis*, Londres, siglo XV.

ción del *Splendor solis*, el cuerpo desmembrado que yace en el suelo es de un blanco níveo. El ejecutor, de rostro negro, sostiene en su mano derecha una espada y en la otra, junto a la cabeza dorada, una hoja donde está escrito: “te he matado para que reboses de vida... Escondere tu cabeza para que no te vea el mundo” [fig. 21]. Zósimo, el alquimista griego del siglo IV, menciona una transformación de los cuerpos en espíritus puros mediante el descuartizamiento. Habla de miembros cortados, “tan blancos como la sal” (y recordemos que la sal indica el éxito en los procedimientos de calcinación en la alquimia).

Miembros blancos como la sal. La sal es importante, pues según Paracelso, tres eran las sustancias del cuerpo: lo que arde es el azufre, lo que humea es mercurio, y la sal es lo que se reduce a ceniza. La sal es el sedimento corporal, lo que queda del cuerpo después de muerto. Otro emblema de 1647, de la obra *Chymisch Kleinold*,<sup>40</sup> representa un cuerpo muerto entre dos figuras, el azufre (bajo forma de una nube) con forma femenina, y el mercurio (en forma de pez), como masculino [fig. 22]. Los ocultistas llegaron a creer que cuando un cuerpo muerto se entregaba a la tierra, las sales que contenía eran liberadas durante el proceso de putrefacción. Las partículas blancas exhaladas asumían la misma posición relativa que ocupaban en el cuerpo vivo y reproducían así la forma completa de una figura humana. Esta era sin duda la razón por la cual los fantasmas solían frecuentar los cementerios.

40. CROLL, Oswald: *Chymisch Kleinold*, Francfort: 1647.

22. O. Croll, *Chymisch Kleinod*, Francfort, 1647.

En las notas biográficas que Ernst redactó en 1936,<sup>41</sup> aseguró que la conquista más noble del collage era, precisamente, lo irracional: “Es la irrupción magistral de lo irracional en todos los dominios del arte, de la poesía, de la ciencia, en la moda, en la vida privada de los individuos, en la vida pública de los pueblos. Quien dice collage dice lo irracional”.<sup>42</sup> De hecho, ya en el catálogo de la primera exposición de collages de Ernst en París, en 1921, Louis Aragon había escrito: “El pensamiento de Max Ernst debiera captarse en el punto en que con un poco de color y un rápido bosquejo trata de aclimatar al fantasma que acaba de precipitar en un paisaje extranjero”.<sup>43</sup> Aclimatar el fantasma que acaba de surgir: esa era, pues, la misión del artista. Ernst mismo explicó que las técnicas del collage y del frotage, las técnicas automáticas del surrealismo, reducían al mínimo la participación de quién antes era llamado “el autor” de la obra. Ahora, el artista asistía pasivamente a la aparición de un fantasma, que de pronto materializa lo irracional ante sus ojos. Ernst dirá: “llegué a asistir *como un espectador* al nacimiento de todas mis obras, desde el día 10 de agosto de 1925, día memorable del descubrimiento del *frotage*”.<sup>44</sup>

Pero lo cierto es que las técnicas automáticas surrealistas tenían célebres precedentes. Los “descubrimientos” de Ernst recuerdan las “kleksografías” de Justinus Kerner, que fueron publicadas hacia 1890, mucho después su muerte en 1857. Kerner había experimentado durante años con esta técnica, creyendo haber encontrado un medio de

41. ERNST, M.: “Au delà de la peinture”, en *Cahiers d'art*, París, 1937, nº 6-7, número especial dedicado a Max Ernst; recogido en *Écritures*, op. cit.

42. ERNST, 1982, p. 211.

43. ARAGON, L.: *La Peinture au défi*, París: Galerie Goemans, 1930, cit. en ERNST, 1982, p. 203.

44. *Ibidem*, p. 189.

23. Justinus Kerner, *Kleksographie*, ca. 1890.

entablar contacto con el mundo de los espíritus. Kerner era un prestigioso médico del XIX, especialmente interesado los fenómenos sobrenaturales, autor de obras como *Historia de dos sonámbulas*, publicada en 1824 o *La vidente de Prevorst*, de 1829, cuyo subtítulo es toda una declaración de fe: *Manifestaciones acerca de vida interior del ser humano y acerca de la infiltración de un mundo de espíritus en el nuestro*. En ese libro, Kerner describió las experiencias paranormales de la vidente Friedericke Hauffe, una paciente que vivió en casa del médico hasta su muerte, en 1829, que llegó a tener gran fama en Alemania y atrajo a filósofos como Schelling, Von Schubert o Höderlin, que fue además uno de los primeros pacientes de Kerner.<sup>45</sup>

Hacia el final de su vida, Kerner, que padecía una creciente pérdida de visión, comenzó a prestar atención a las caprichosas manchas y borrones que su torpe escritura producía sobre el papel. El carácter enigmático y misterioso de las formas, que Kerner retocaba con pluma y tinta, le sugería una clasificación de las figuras en diversos grupos a los que tituló: “Heraldos de la muerte”, “Imágenes del Hades” y finalmente “Imágenes del Infierno” [fig. 23]. A partir de las formas que tomaban las manchas de tinta, Kerner compuso imágenes y poemas que las identifican como “emisarios del inframundo”, que irrumpían en el nuestro gracias a la fuerza invisible del magnetismo:

De la muerte, los heraldos  
desde la noche de tinta  
traen del Hades los grabados.  
¡Corazón, nada sabías! <sup>46</sup>

45. Cfr. GRÜSSER, O. J.: *Justinus Kerner. Arzt, Poet, Geisterseher*, Berlín: Springer Verlag, 1987.

46. KERNER, J.: *Kleksografías*, Barcelona: MRA, 2004.



Los espíritus que están aún en el Hades, lugar intermedio de los destinos definitivos en las postrimerías –el cielo o el infierno–, pueden irrumpir, a través de personas especialmente sensibles y dotadas de capacidades magnéticas, en nuestro mundo.

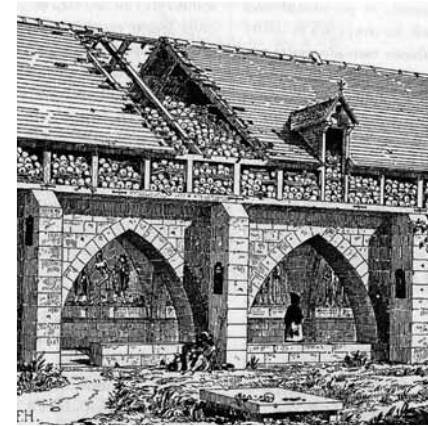
Eso, exactamente, fue lo que le pasó a Robert Desnos, que era una de esas personas especialmente dotadas para los fenómenos del magnetismo.

En 1929 Desnos recibió el encargo de escribir para *Documents* un artículo sobre Abraham el Judío, un misterioso personaje, del que no se sabe más que la inverosímil historia que contó Nicolas Flamel en su libro *Explication des figures hiéroglyphiques mises par moi, Nicolas Flamel, écrivain, dans le cimetière des Innocents, en la quatrième arche* (*Explicación de las figuras jeroglíficas puestas por mí, Nicolas Flamel, escriba, en el Cementerio de los Inocentes, en la cuarta arcada*).<sup>47</sup>

Flamel, un alquimista parisino que se ganaba la vida como escriba y contable, relata en esa obra cómo cayó en sus manos, de forma casual, un extraño manuscrito muy antiguo, escrito sobre una piel muy fina, y grabado con extrañas letras y figuras incomprensibles. En la primera hoja, en grandes letras doradas decía: “Abraham el judío, príncipe, adivinador, sacerdote, astrólogo y filósofo del pueblo judío, por la ira de Dios dispersado”. Según explica Flamel, tras pasar veintiún años de su vida intentando descifrar el libro, en un intento desesperado, prometió a su mujer Perenelle peregrinar a Santiago de Compostela, con la secreta esperanza de encontrar en España a un sacerdote judío que pudiera ayudarlo. En efecto, cuando venía de regreso, encontró en León un viejo médico judío cristianizado que prometió enseñarle a descifrar el misterioso libro, que contenía el tratado de la famosa piedra filosofal. Pese a que el rabí murió antes de llegar a París, Flamel pudo sacar provecho de sus enseñanzas y logró junto a su mujer transmutar en plata y oro algunos metales vulgares, con lo que consiguió hacer fortuna. En agradecimiento, Flamel hizo ejecutar sobre los muros del viejo Cementerio de los Inocentes de París las figuras simbólicas del *gran arte*, que perduraron hasta finales del siglo XVIII, cuando el cementerio fue demolido.

La *Rue Saint Denis*, en la esquina con la *Place des Innocents*, era desde la antigüedad el lugar donde se enterraban los muertos de París. Durante el siglo XII se levantó en la esquina con la *Rue aux Fers* la Iglesia de los Inocentes y el cementerio fue amurallado para evitar los constantes saqueos. Sobre esos muros se levantaron tiempo después los techos que albergarían los osarios siempre repletos [fig. 24]. Bajo las bóvedas y arcadas góticas de la parte inferior, las sepulturas de los pudientes, decoradas con epita-

47. Nicolas Flamel (1330?-1418), escriba y librero parisino, figura como el autor de *Le livre des figures hiéroglyphiques*, *Le livre des laveurs*, *Le Désir désiré*, obras probablemente apócrifas.



24. Osario del Cementerio de los Inocentes, París, grabado ca. 1850.  
25. Charles-Louis Bernier, *Statue de la mort*, Cimetière des Sts. Innocents, ca. 1760.



fios y con las famosas escenas de la *Danza Macabra* pintadas hacia 1424, servían de paseo público, mientras que la parte superior era el depósito donde se apilaban las osamentas que se exhumaban periódicamente de las fosas comunes. En el siglo XV, el cementerio se había convertido en uno de los lugares más frecuentados de París. Los escribas públicos ofrecían allí sus servicios, los comerciantes, libreros y traperos se instalaban entre las tumbas para vender sus mercancías y las mujeres ofrecían sus encantos a los menos temerarios. Alegando razones de higiene pública el cementerio fue clausurado en 1780, después de que un comerciante de una calle vecina se encontrara para su sorpresa con que durante la noche su bodega se había llenado de cadáveres, tras desplomarse la pared medianera por la presión de las fosas. En 1786 el osario fue demolido y en su lugar se creó un mercado, al que fue trasladada la fuente que Jean Goujon había construido en 1546, adosada a la Iglesia de los Inocentes. Desmantelada y modificada sucesivas veces, la obra de Goujon, convertida en un doloroso fantasma, debe hoy ocupar el mismo lugar sensible que la antigua garita de madera que contenía, en el centro del Cementerio de los Inocentes, un purulento esqueleto, semi carcomido por los gusanos y desventrado, con una raída mortaja adherida a sus despojos [figs. 25, 26, 27 y 28 ].<sup>48</sup>

48. La *Fontaine des Innocents*, construida por Jean Goujon y Pierre Lescot entre 1546 y 1549, fue concebida como un altar dedicado a las ninfas. Instalada originariamente contra un muro de la plaza creada tras la supresión del cementerio. El escultor A. Pajou le añadió la cuarta fachada en 1788. Hacia 1810



26. Fontaine des Innocents avant la démolition ordonnée en 1787, dibujo anónimo, ca.1780.

27. Marché et fontaine des Saints Innocents, au fond la Halle aux draps, 1790, dibujo anónimo para *Voyage pittoresque de la France*, vol. IV, París, Lamy, 1781-96.

28. E. Atget, Fontaine des Innocents, fotografía de 1900.



Buscando los fantasmas atrapados en el denso coágulo de tinieblas de la historia, Desnos pasea por el viejo París, siguiendo un camino paralelo a la vía láctea, un fragmento del gran camino que une Flandes con Santiago de Compostela y que pasa por la *Rue de Saint Martin*. El barrio donde transcurrió su infancia y adolescencia, cerca de Les Halles, y no lejos de las calles Flamel y Pernelle, trazadas en el antiguo emplazamiento de la *Rue des Ecrivains*, donde vivieron el alquimista y su mujer. Desnos peregrina de madrugada por el paisaje mágico de la Plaza de los Inocentes, donde bajo la luz de las farolas, los carros del mercado, cargados de frutas y verduras, brillan como misteriosas pirámides. Alquímicas pirámides de nabos y de zanaho-

fueron eliminados los bajorrelieves de la base. En 1858, cuando se suprimió el mercado, fue nuevamente desmontada y trasladada unos metros, para situarla en el centro de la nueva *Place des Innocents*. La historia de la escultura no es menos azarosa. La alegoría anónima de *La Mort Saint-Innocents* (ca. 1530) fue depositada en la Iglesia de Saint-Gervais tras la clausura del cementerio en 1780. Posteriormente fue trasladada a Notre-Dame en 1788, donde fue bronceada y completada por Louis-Pierre Deseine. Requisada por la Revolución, fue destinada al *Musée des Monuments Français*, y tras su clausura, en 1816, permaneció en la *École des Beaux-Arts* hasta su traslado al Louvre. El escudo porta la siguiente inscripción: "il n'est vivant tant soit plein art / ne de force pour resistance / que je ne frappe de mon dart / pour bailler au vers leur pitance / priez dieu pour les trepasses".



29. Place et Fontaine des Innocents, pres des Halles, autrefois Cimetière (ou Charnier) des Innocents, fotografía publicada en *Documents* 5, 1929.

rias, donde el blanco y el rojo se engastan en el verde más puro, sobre el negro asfalto resplandeciente. Blanco, rojo y negro se funden en el crisol alegórico del follaje [fig. 29]. "Sí, dice Desnos, los fantasmas existen. Antes de saber sus nombres, desde siempre, supe que formaban parte de mi mitología, y cuando me los presentaron por primera vez, supe enseguida que por fin, después de tanto tiempo, nos conocíamos. Hay que haber vivido en este barrio de París para sentir el olor sulfúrico del sortilegio que sube de sus calles y sus riachuelos fangosos".<sup>49</sup> El olor de las droguerías de la *Rue des Lombards*, el de la tienda del torrador de café, el de los fumadores donde los hombres sombríos se acodaban en las mesas de madera, el de la carne y la salazón, las verduras y los pescados de los puestos truculentos de Les Halles: el fétido aliento del "vientre de París". El olor que todavía desprenden las fotografías que Atget tomó de los mismos lugares que describe Desnos en su artículo, mientras pasea por el barrio de su infancia y reconoce, entre los escaparates de las joyerías de las tiendas de empeño, las sombras galantes que surgen por las noches y recorren las calles que rodean la *Tour Saint-Jacques-de-la-Boucherie* [figs. 30, 31, 32 y 33].

49. DESNOS, R.: "Le Mystère d' Abraham Juif", *Documents*, París, octubre de 1929, nº 5, p. 237.





30. E. Atget, *Rue St. Denis, Rue Mondétour*, fotografías de 1907.  
31. E. Atget, *Rue des Lombards*, París, junio de 1907.



32. E. Atget, *Rue au lard, au fond Porte Halle aux murs y Rue de la ferronnerie*, París, 1907.  
33 a. E. Atget, *Les Halles*, París, fotografías de 1898-1900.

Y entre ellas, errantes entre el desfile leproso y estrangulado de las calles, bordeadas por su cohorte de casas ruinosas, resucitan las sombras de los viejos fantasmas de la insurrección. Singulares fantasmas. Entre las barricadas y los motines, surge la sombra heroica de Gavroche, y las de Nicolas Flamel y su mujer, que se pasean en la noche por la plaza donde las ninfas de Goujon se bañan en cascadas artificiales, sobre la tierra

abonada del viejo cementerio. Y la de Gerard de Nerval, alquimista del verbo, poseedor de la piedra filosofal de la poesía, que pasea desde su casa natal al lugar en que murió, suspendido en un punto sensible del espacio, encima del teatro Sarah Bernhardt.

Del negro crisol del asfalto y la noche, surge la sombra roja de Liabeuf, en la ensangrentada calle *Aubry-le-Bocher*. La sombra insurrecta del zapatero Jean-Jacques





33 b. E. Atget, *Les Halles*, París, fotografías de 1898-1900.

Liabeuf que, procesado por proxeneta y considerándose víctima de una injusticia, decidió vengarse. El 8 de febrero de 1910, armado con dos cuchillas de cortar zapatos y protegido por brazaletes con puntas aceradas de fabricación propia, mató a un policía, cortó la garganta del otro, e hirió a otros 6 que llegaron de refuerzo, antes de ser detenido. El socialista Gustave Hervé asumió su defensa en el periódico *La Guerre Sociale*, con un artículo le valió ser condenado, el 22 de febrero, en un tumultuoso proceso, a cuatro años de cárcel. La alquimia de la insurrección tiñó las calles de París. Iniciada por los anarquistas, la agitación ganó las calles y la condena a muerte de Liabeuf, dictada en mayo, fue contestada con grandes manifestaciones públicas. Su ejecución, el día 2 de julio de 1910, a las 4,47 de la madrugada, se realizó en un clima de insurrección: un agente fue muerto y centenares de manifestantes resultaron heridos en los enfrentamientos con la policía.

¿Ha sido dispersado el osario de los Inocentes? ¿Han sido derrumbados sus muros? se pregunta Desnos. En todo caso, los fantasmas de la insurrección tal vez se han perdido para siempre entre las calles de París...

